

DE LA

MUSIQUE RELIGIEUSE

LES MESSES DE GOUNOD.

MONTREAL :
IMPRIMÉ PAR J. A. PLINGUET,
39, RUE ST. JEAN-BAPTISTE, 39.

—
1877

ML 410

G7

D23

c. 2

DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE

LES MESSES DE GOUNOD.

La Religion abonde en vérités si pleines de grandeur et d'élévation, que pour s'élever jusqu'à ces mystères du vrai et du bien, l'homme n'a pas trop de tous les moyens dont il peut disposer. Pour en saisir les enseignements et en pénétrer l'expression, il lui est utile d'ajouter aux lumières du raisonnement tout ce qu'il rencontre de ressources dans sa sensibilité, son cœur, son imagination. Ainsi il se détache du monde matériel qui frappe les sens. Il s'élève vers l'infini, il entre dans sa voie et sa destinée.

C'est pour cela que nos pères attachaient une si grande importance à environner le culte de tous les éléments que pouvaient leur offrir les arts de la construction, de la peinture et de la décoration. Mais ils ne s'en tenaient pas là, et ils ajoutaient encore les grands secours du langage divin de la poésie, du rythme, de la mélodie et aussi, nous le savons positivement, de l'harmonie.

Ils y voyaient un attrait irrésistible répondant à l'universalité des facultés humaines.

Sans doute, il est des esprits d'élite qui sont plus affectés de ce qui parle exclusivement à la raison ; même pour ces individualités puissantes, les ressources de l'art ont leur salutaire influence.

Tandis que si l'on fait disparaître cet équilibre mis entre les facultés de l'homme, beaucoup s'arrêteront à des considérations stériles ; un plus grand nombre d'esprits découragés,

s'éloigneront frappés d'indifférence, et comme d'une sorte d'horreur pour des sentiers âpres et arides.

Il est une autre loi de cette consécration de toutes les facultés de l'homme à sa destinée souveraine. Il a reçu ces facultés ; il en doit l'hommage à celui qui en est l'auteur. Il ne les possède pas en vain ; ce n'est pas un champ qu'on doit laisser en friche, il ne resterait pas stérile impunément ; ce n'est pas un trésor qu'on peut garder improductif ; et si l'arbre est sans fruit, la malédiction tombera sur lui tout entier.

Mais invoquons encore un autre ordre de considérations si les premières sont jugées insuffisantes.

La musique est une des représentations les plus frappantes de la destinée de l'homme. Il doit donc incliner son cœur à ses douces et saisissantes révélations ; elles lui apprennent les accents de la vie future, et, suivant Mgr. Gerbet : "c'est sous la
" forme de la musique, que la religion nous représente l'état
" supérieur de la parole dans le monde futur. Le chant est le
" commencement de la régénération, de la transfiguration de la
" parole terrestre ; c'est l'élan de la voix humaine vers le mode
" céleste de l'expression de la pensée."

" La musique, nous dit encore un grand penseur, a pour but
" de percer les régions du temps, qui nous enveloppent. Le bonheur est notre lieu de repos, et la musique a pour objet de
" nous y amener. Avec elle, l'homme s'élève vers la région
" divine, et il la fait descendre en lui. L'âme est alors comme
" une lyre entre les mains de Dieu. Dieu en tire à son gré des
" sons tristes et déchirants, ou des sons doux et consolants ;
" mais quand Dieu s'éloigne de l'âme, alors elle reste insensible,
" anéantie et sans voix."

Nous devons donc considérer avec vénération l'élément du

culte extérieur, nous pénétrer de sa douce influence et de ses enseignements. Enfin il ne suffit pas de connaître les trésors amassés par nos prédécesseurs dans la foi : nous devons aussi nous inspirer de leurs œuvres, pour les suivre dans les voies de l'idéal et de l'infini.

Il y a une différence, toutefois, dans la destinée de ces moyens, mais elle est capitale : c'est que si les grandes œuvres plastiques des âges de foi subsistent encore pour la plupart, depuis Ste. Sophie de Constantinople jusqu'à St. Pierre de Rome, il n'en est pas de même des monuments de la mélodie religieuse. Beaucoup ont disparu ; les traditions n'ont pu s'en conserver facilement ; la connaissance de l'exécution nous manque pour plusieurs. Mais ce qui nous en reste—surtout en certaines parties du plain-chant, en certains traits et introïts, dans les mélodies terribles du *Dies Irae*, du *Stabat Mater*, dans les hymnes sublimes du St. Sacrement—suffit pour nous faire présumer un art plein d'éloquence, de grandeur et de majesté.

Avec ces éléments, nous avons la plus belle expression de l'art religieux que nous puissions concevoir, et nous croyons que tous les efforts de la musique actuelle consacrée aux églises doivent tendre à se rapprocher autant que possible de ce type premier. Modèle du style déprécatore, le plain-chant invite les âmes au recueillement, les détache de la terre, les porte vers le ciel : il est tour à tour, doux, consolant et plaintif, ou bien sombre, sévère, imposant et entraînant, suivant le sens de chaque office.

Cet esprit d'assimilation de la musique au plain-chant a fait le succès des grands maîtres de l'école religieuse italienne, approuvés par les Souverains Pontifes. Ce n'est qu'autant que les musiciens religieux des temps modernes auront étudié ces premiers modèles et cherché à y ramener les ressources nouvelles

de l'art, qu'ils peuvent espérer de faire accepter leurs œuvres du sentiment religieux des fidèles, et de la sage vigilance de l'autorité qui ne peut négliger les saintes traditions.

A ces conditions, il n'y aura pas d'exclusion absolue pour les productions de la musique moderne, mais le plain-chant fera toujours le fond et l'élément principal de la mélodie religieuse, tandis que tous ces essais de chant sacré, quels que soient leur mérite et leur excellence, ne pourront trouver place qu'en certaines circonstances exceptionnelles, où il est possible de réunir à des masses considérables de voix, les ressources de la musique instrumentale.

Ces restrictions sont nécessaires pour conserver au style traditionnel ses droits imprescriptibles, mais elles n'excluent pas ce qui répond aux intérêts, de l'art.

Et en effet ; il est désirable que les artistes fassent hommage de leur inspiration au Maître Souverain qui en est l'auteur (1), que les dons de Dieu soient invités à louer celui qui les a créés dans sa magnificence infinie ! Enfin il y a un but que l'Eglise a toujours eu en vue : c'est que les œuvres profanes, ne seront jamais le terme suprême de l'art et du génie, l'Eglise ne l'oublie pas et croit devoir le rappeler aux artistes. Dès lors les fidèles ne seront plus entraînés loin du temple par des accents mondains, et aux chefs-d'œuvre du monde profane, ils pourront opposer des chefs-d'œuvre d'un ordre aussi supérieur que les pensées du ciel le sont aux pensées de la terre.

(1) Je ne crois pas que ce soit un homme qui ait inventé les biens que nous apporte la musique, mais Dieu qui est orné de toutes vertus. (Plutarque.)

La musique est divine en son origine et en son but (Platon)

Le premier homme reçut de Dieu le bienfait de la musique avec une instruction universelle. (Cardinal Bona.)

La musique n'est faite que pour chanter les louanges de Dieu. (P. Martini.)

C'est l'observation de ces lois qui nous a valu les chefs-d'œuvre de Bach, Bethoven, Haydn et Mozart, et s'ils laissent parfois quelque chose à désirer, c'est lorsqu'ils ne se sont pas assez appliqués à saisir le vrai caractère du style religieux.

Enfin c'est le sentiment de ces grandeurs qui a conquis certains esprits d'élite de notre temps et a élevé leur inspiration dans des régions plus hautes, tels que Meyerbeer, Elwart, Lesueur, Adam, Ambroise Thomas, et en particulier Gounod.

Nous voulons entretenir les lecteurs de la *Revue de Montréal* de ce compositeur distingué. Nous examinerons comment il s'est préparé à la connaissance du style religieux, quelles études il s'est imposées, et enfin quels sont les rapports qui existent entre ses œuvres et les chants traditionnels de l'Eglise.

Nous analyserons successivement ses deux messes principales, d'abord la messe solennelle exécutée à Paris pour la première fois en 1855, et ensuite la messe du Sacré Cœur, exécutée dans l'année 1876.

II

M. Gounod est né à Paris en 1818. Après avoir passé plusieurs années au conservatoire, il obtint, en 1839, le premier prix de composition, et fut envoyé à Rome comme pensionnaire du gouvernement. Là, tout en continuant ses premières études, il ne négligea pas la connaissance des œuvres religieuses où il trouvait tant de merveilles. Il revint à Paris, fut nommé maître de chapelle des Missions Etrangères et composa plusieurs pièces importantes de musique religieuse et autres.

Ces morceaux n'avaient pas encore été présentés à l'exécution dans Paris, lorsque l'attention fut attirée sur lui par un concert

donné à Londres où plusieurs de ses compositions avaient été exécutées. Un critique des plus habiles en fit un éloge assez significatif. " Cette musique, disait-il, ne nous rappelle aucun autre compositeur ancien ou moderne, soit par la forme, soit par le chant, soit par l'harmonie. Elle n'est pas nouvelle, si nouveau veut dire bizarre ou baroque ; elle n'est pas vieille, si vieux veut dire sec et raide, s'il suffit d'étaler un aride échafaudage derrière lequel ne s'élève pas une belle construction : c'est l'œuvre d'un artiste accompli, *c'est la poésie d'un nouveau poète.....* Que l'impression produite sur l'auditoire ait été grande et réelle, cela ne fait nul doute ; mais c'est de la musique elle-même, non de l'accueil qu'elle a reçu, que nous présageons pour Mr. Gounod, une carrière peu commune ; car s'il n'y a pas dans ses œuvres un genre à la fois vrai et neuf, il nous faut retourner à l'école et apprendre l'alphabet de l'art et de la critique."

Cet article, qui produisit une vive sensation, ouvrit dès lors à Mr. Gounod les voies de la célébrité qui servit à faire ressortir ses aptitudes éminentes pour l'art dramatique mais aussi pour le style religieux—c'est ce qui nous reste à considérer.

Dès le commencement de sa carrière, tout en écrivant des compositions pour les concerts et pour la scène, il s'occupait avec un grand soin à étudier les maîtres de la musique sacrée, et il s'exerçait dans ce grand style qui offre un si vaste champ aux ressources de l'art.

Une démarche importante, qu'il accomplit vers le temps de ses études à Rome, eut une influence profonde sur ces prédispositions. Il s'était cru appelé à l'état ecclésiastique et avait passé quelque temps dans une communauté. Toutes ses idées, étaient alors tournées vers les vérités les plus élevées ; il donnait à son

esprit des habitudes de méditation et de réflexion qu'il eût trouvées difficilement au milieu des entraînements du monde. Il ne faut donc pas s'étonner si l'on trouve des traces de ces habitudes graves même dans ses œuvres dramatiques, et par la connaissance de cette phase de son existence, on peut mieux comprendre quel sentiment réel préside à tous ses essais dans le genre religieux.

A Rome, il étudiait, dans les communautés et dans les bibliothèques, les œuvres de l'école italienne ; il entendait souvent les chants de St. Pierre, de la Sixtine et les oratorios, et il se formait un trésor de connaissances, assez rares chez les musiciens modernes. Aussi on ne peut être surpris du nombre de pièces religieuses qu'il a déjà produites, et du caractère qu'il a su leur imprimer. Il était si pénétré du style des anciens maîtres, que sa première messe, exécutée à Vienne en 1843, rappelait tout-à-fait les compositions de Palestrina.

C'est ainsi que Mr. Gounod s'est préparé à la véritable mission du musicien, qui est de contribuer aux grandes solennités du culte : il a connu les vérités de la foi, il les a étudiées avec amour. Ne pouvant consacrer son existence à la plus haute des vocations, il a voulu au moins faire hommage de son talent et de ses aptitudes merveilleuses, développées par des études bien dirigées et persévérantes. En même temps qu'il lui fallait suivre sa carrière, et répondre aux demandes des directeurs éclairés des académies musicales, il ne négligeait pas la composition sacrée, et éditait plusieurs œuvres considérables. La plus remarquable d'abord fut la messe solennelle exécutée en 1855, à St. Eustache pour la fête de Ste. Cécile.

Comme nous l'avons annoncé plus haut, nous allons en faire

l'analyse—pour donner une idée de la manière de M. Gounod.—Nous en parlons à la suite de plusieurs auditions, mais surtout d'après ce qui en a été entendu l'année dernière, à la Toussaint, dans l'Eglise St. Jacques à Montréal, grâce au zèle du curé, M. Sentenne, et au talent de direction du maître de chapelle, M. Lavallé, si avantageusement connu dès ses premiers essais dans l'art musical.

III

Une messe commence par le *Kyrie*, pièce qui est éminemment propre à mettre en relief les qualités d'un compositeur religieux.

Le *Kyrie* exprime le recours des âmes vers le Ciel. Le peuple chrétien entre dans le temple, se prosterne au pied des autels, et épanche son cœur dans la prière. L'âme s'adresse au Seigneur, frappée de ses grandeurs et de ses perfections : elle exprime avec bonheur sa confiance en la miséricorde et la puissance de Dieu. Ensuite elle fait un retour sur elle-même et elle voit les dangers qui l'entourent, les chutes terribles auxquelles elle est exposée. Cette pensée excite en elle comme une tempête, orage plus redoutable que l'assaut de tous les flots soulevés de la mer : quelles étreintes ! quelles angoisses ! Mais enfin l'âme est apaisée, elle est calmée ; la grâce descend vers elle ; elle passe de la crainte à la confiance, à l'espérance, à la reconnaissance ; elle fait entendre ses remerciements, sa gratitude envers le Seigneur.

Voyons comment le compositeur a rendu ces divers sentiments. Le début est simple : c'est le plain-chant dans le style de Palestrina. Le morceau suivant en est comme le développement et l'harmonisation, par les ressources de la musique, sur un ton simple, mais bien dessiné ; il donne très-bien l'idée des

chants de la Chapelle Sixtine, qui excitaient chez Gounod une admiration sans bornes.

Le chant, soutenu par un accompagnement continu en arpèges, est pur, élevé ; il peint les mouvements que nous avons indiqués plus haut : La première partie n'a occupé qu'une vingtaine de mesures. La seconde est développée, et, après avoir exprimé les sentiments de l'âme par l'organe des *sol*, elle nous offre l'expression de la confiance dans la reprise du chœur. Le *Kyrie* se termine par les mesures de plain-chant harmonisé du commencement. Cette prière simple et calme a la monophonie des chants de la Chapelle Sixtine et est comme un hommage rendu par un grand artiste à la musique sacrée dans ses premiers développements. En outre, cette simplicité, ce calme font mieux ressortir les grands effets des morceaux suivants.

Ce mérite doit être remarqué. Quelques messes ont leurs grands effets dès le commencement, ce qui empêche l'auditeur d'être aussi sensible à l'expression des pièces suivantes et en particulier du *Credo*. Nous verrons plus loin, avec quel talent et quel sentiment cette marche ascendante de l'expression musicale est soutenue dans les derniers chants au *Sanctus*, et dans les recours pleins d'amour et de reconnaissance sur les paroles de l'*Agnus Dei*, bien comprises cette fois.

Nous passons au *Gloria in excelsis*. Il est attaqué par les *soprani* accompagnés par le chœur, qui chante *piano* et les lèvres closes. Dans cette première partie, les *harpes*, répondent au chant traditionnel des anges, qui répètent ensuite avec toute l'armée céleste : *Gloria in excelsis Deo, Gloria !*

Vient ensuite l'ensemble du chœur sur le *Laudamus te*, d'un mouvement plein d'élan et de décision, puis un morceau plus doux, d'une belle mélodie, sur ces paroles : *Adoramus te, Glorifi-*

camus te, Gratias agimus tibi, allant ensuite toujours en *crescendo* sur ces paroles : *Propter magnam gloriam tuam*.

Après que l'âme a rempli ses devoirs de reconnaissance envers Dieu, le chœur fait entendre l'invocation de l'humanité sur un ton de supplication : *Domine Deus*, répété par l'ensemble ; *Deus cœlestis, Deus omnipotens*. Le recours à la bonté du Dieu qui peut tout, est admirablement marqué par la douceur des premiers accords, suivis d'un *crescendo* qui répond aux grandeurs de la toute-puissance.

On reconnaît, dans ces chants, l'inspiration d'un vrai poète, les sentiments d'une âme admirablement douée. Il y a partout de l'invention dans le fond des idées—qui se développent d'une manière suivie et puissante—et dans l'heureuse appropriation de la musique aux paroles. Mais ce qu'il faut surtout remarquer, c'est l'ensemble de ces qualités. La mélodie s'élance comme libre et indépendante, et cependant elle se conforme au sens des paroles qui lui donnent, de leur côté, une nouvelle force. Et loin que les exigences du texte nuisent à la mélodie, elle y trouve un tour original de couper sa pensée par des incisives du meilleur effet. C'est inopiné, inattendu et cependant de la plus grande douceur pour l'oreille. Il y a aussi des transitions heureuses à remarquer dans la mélodie : elle interrompt son développement naturel par des élisions d'un grand style, qui donnent à la musique ce que la sobriété et la concision donnent de force et de distinction au style littéraire. Ceci n'est pas une qualité commune, tant s'en faut.

Ensuite vient le *solo* du *Qui tollis* exécuté par la basse avec accompagnement de hautbois, qui reprend avec dialogue du ténor : c'est grand, et d'une belle variété sur l'ensemble.

Après le *Qui tollis peccata mundi*, nous avons sur un thème

très-émouvant, l'interprétation de ces paroles : *qui sedes ad dexteram Patris*, par le soprano, le tenor et la basse. Ce *trio* à l'unisson est original, harmonieux et pénétré du sentiment de la prière. Très-excellent, le chant de triomphe du commencement, qui reprend sur ces paroles : *Quoniam tu solus sanctus, etc.*

Le *Credo*, pris en lui-même, réunit de grandes beautés. Il est brillant, solennel et cependant très varié. Les premières paroles sont dans un mouvement majestueux et énergique. C'est une affirmation de notre foi sur ce mot—*Credo*—répétée par les basses à chacun des articles que le chœur proclame successivement. Cette répétition répondant à l'énumération du chœur est grave, et du plus grand effet. Ensuite tout se tait, et alors commence un *trio* sans accompagnement, dont les phrases ne sont coupées que par quelques accords en *pizzicato* des instruments à cordes. C'est l'*Incarnatus*, en accords pleins, exécutés en sourdine par les *soli* et répété *pianissimo* par tout le chœur. Le compositeur a bien exprimé ce mystère de la venue du Messie, mystère plein de douceur, de tendresse et de consolation succédant à de grandes épreuves.

Puis on entend les gémissements de l'âme, qui voit l'humanité accueillir par des supplices et des outrages la venue de son libérateur. Ceci est encore traité de main de maître. Il y a surtout au milieu de ces plaintes—coupées comme des pleurs—une réponse des instruments à cordes qui supplée à la pensée et qui rend ces émotions inénarrables de l'âme, dont parle l'Esprit Saint.

Mais après les angoisses de la mort, et les tristesses du tombeau, le *Resurrexit* se fait entendre, avec une suspension destinée à mieux en faire ressortir l'effet. Après cette interruption, qui exprime l'étonnement devant un si grand prodige, les accla-

mations éclatent et embrassent tout le chœur, comme se répondant du ciel à la terre et de la terre au ciel. Ce morceau est des plus beaux, et bien qu'il ne soit pas prolongé, il est saisissant.

Enfin, le tout est terminé par une interprétation de l'*expecto resurrectionem mortuorum* qui nous représente d'une manière hardie la grande scène de la résurrection dernière. Quelques voix de la basse, sur un ton profond et grave—comme sortant des entrailles de la terre—attaquent d'abord ces paroles sur une seule intonation—*et expecto*—les barytons répètent le même mot sur la note suivante, puis les ténors, et enfin les soprani, montant d'une note à chaque mesure et soutenus par tout le chœur, pour exprimer l'ascension de toutes les âmes vers les régions supérieures. Ce motif si expressif est répété deux fois de manière à en accentuer l'effet et à le rendre encore plus marqué. Puis sur des accompagnements d'arpèges, qui se succèdent sur la harpe pendant quelques minutes, les paroles suivantes sont exécutées par le chœur, *et vitam venturi sæculi, et vitam venturi sæculi. Amen.* Rien de plus doux et de plus suave que cette combinaison de sons harmoniques, qui se terminent dans l'idéalisation du calme et de la paix. Elle se trouve très-bien placée, après les grandes émotions et toute l'action des différentes scènes du *Credo*.

Voici donc cette pièce magistrale du symbole interprétée dans son entier, suivant le sens des paroles, qui sont si variées, si touchantes, si instructives et si imposantes. C'est là le résumé de tous les enseignements de la foi et il est traité avec un respect qui tient compte des exigences du texte et de toutes ses significations. La religion révèle ainsi toutes ses grandeurs, d'abord la majesté du Dieu créateur, père tout-puissant, maître de toutes

choses, puis les tendresses de la rédemption, qui commence dans les charmes de l'enfance pour finir par un dénouement tragique.

Cependant—malgré le développement et l'importance que M. Gounod a donnés au *Credo*—le *Sanctus* et l'*Agnus Dei* sont d'une telle beauté, que lorsqu'on arrive à ces deux morceaux, il semble véritablement que l'inspiration musicale ait toujours été en croissant et en s'affirmant davantage dans le cours de sa composition. Il est encore un point que nous avons à faire remarquer : c'est la liaison que le compositeur a su mettre entre les dernières intonations du *Credo* et les premières du *Sanctus*.

Et en effet, à la fin du *Credo*, tout se termine par les chants célestes qui font retentir ces mots—*et vitam venturi sæculi*—ces paroles qui révèlent de si douces espérances au chrétien, Ste. Thérèse ne pouvait les entendre sans entrer aussitôt en extase et sans se représenter le ciel, comme si elle en contemplait déjà les splendeurs. Voilà ce que nous ne pouvons ressentir comme elle, mais un artiste de génie a le talent de traduire ces impressions, et il le fait avec un bonheur qui nous ravit : il nous semble qu'après cela on ne peut rien dire de plus touchant sur un si grand sujet ; mais le compositeur ne s'en tient pas là et développe encore cette même idée dans le morceau suivant. Après qu'il nous a ouvert les portes du ciel et qu'il nous a fait entendre comme les premiers accents d'une mélodie qui n'est plus de la terre, il suit la marche de l'office même qui, au *Sanctus*, *Sanctus*, fait retentir les chants angéliques : le musicien répond à cette idée et la développe magistralement. Le thème principal semble exprimer—par ses notes disposées en spirales—les vapeurs de l'encens, qui s'élancent en revenant sur elles-mêmes et en s'élevant vers le ciel. Enfin, il y a une gradation

entre les premières intonations et les dernières reprises du chœur, qui semblent embrasser l'étendue du ciel. Les chefs de l'assemblée céleste proclament les grandeurs divines, le chœur les répète successivement, avec un *crescendo* qui nous donne une idée de l'immensité céleste. L'effet est merveilleux et se reproduit aussi dans l'*Agnus Dei*, mais avec une variété qui lui donne un caractère particulier de douceur, et fait admirer les ressources du compositeur.

Nous aurions maintenant à faire quelques considérations générales sur l'ensemble de l'œuvre, mais nous préférons les donner comme préambule à la nouvelle messe de M. Gounod, où nous retrouverons les mêmes qualités, avec une richesse d'expression qui semble révéler une conception inépuisable des ressources de la musique religieuse.

918720^c
234

